D i e s s e i t i g

Wie alle Dualismen hat auch der von Kunst und Leben ungeachtet (oder gerade wegen) seiner ungenau ordnenden Kraft und wirklichkeitsverzerrenden Darstellung eine große Anziehungs- und Zerstörungskraft. Weil Kunst ohne Leben oder Leben ohne Kunst nicht zu haben ist, lässt sich aber keine Grenze ziehen, die dies von jenem trennen würde: Jede musikalische Aufführung gehört schon allein durch die Anwesenheit des Instrumentalisten zum Leben, man wird kaum ein Objekt oder einen Klang aus seinem Alltag finden, der nicht Kunst oder Musik sein könnte: Die Anekdoten von Kunstgegenständen, die - als solche nicht erkannt – von Putzkolonnen entfernt wurden, sind zahlreich. Umgekehrt gibt es immer mehr Orte, an denen Musik wiederum in den Alltag gebracht (z.B. durch via Radio in die Küche) und so mit anderen Klängen (Spülgeräuschen, Streit der Nachbarn etc.) zusammen in den allgemeinen Umweltklangteppich integriert wird: Musik, Film, Fotographie sind längst in einen zirkulären Verwertungsprozess eingetreten.
Daraus zu schließen, es würde keinen Unterschied machen und alles könne Kunst oder Leben sein, wenn man wolle, ist natürlich weder sinnvoll noch interessant: Es kommt schon auf die Betrachtung an, aber nicht auf eine subjektiv-spontane, sondern auf eine sich ständig verändernde diskursiv-vereinbarte. Die Halbwahrheit der Unterteilung der Welt in Kunst- und Lebenssphären hat allerdings viel Beachtenswertes hervorgebracht, unter anderem das immer wieder in Angriff genommene Projekt, die Sphäre des Lebens durch die der Kunst zu deuten und zu verändern.
Eine Menge von Stücken bezieht Klänge mit ein, die direkt oder indirekt aus der Alltagswelt stammen. Dabei werden scheinbar gleichwertig Tonspuren von Filmen, Musik, Strassengeräusche oder private Küchengeräte verwendet. Die Idee ist uralt, aber die Gründe hierfür sind – auch durch das Verständnis dessen, was Kunst gesellschaftlich leisten soll – sehr verschieden.

T o n m a l e r e i

Zu Zeiten vor der Klangaufzeichnung wurden Umweltklänge meist ideell integriert, d.h. es gab kein konkretes Ereignis, das möglichst naturgetreu nachgezeichnet wurde, sondern eine Idee davon, wie etwas zu klingen hatte, damit die Zuhörer es sich vorstellen konnten. Die bellenden Hunde in Vivaldis 4 Jahreszeiten sind genauso wenig real gewesen, wie die Vögel in Beethovens Pastorale, die sich aus Tonalitätsgründen harmonisch ihrer Umgebung anpassen mussten. Die Technik ist vergleichbar mit der des Comics, wo ein Hund schlicht ein „Wau" oder „Wuff" in seine Geräuschblase bekommt und jeder weiß: der Hund bellt. Diese Technik der Tonmalerei ist durch den Einsatz von Aufnahmegeräten nicht verschwunden; sie wurde nur um eine Möglichkeit erweitert.
In seinem Stück „gare.fete" von 2002 z.B. lässt Bernhard Gander immer wieder Klänge des Wiener Südbahnhofs, an dem er wohnt, von den Instrumenten des Ensembles nachahmen. Im Gegensatz zu Vivaldis oder Beethovens Ansatz der Repräsentation geht es hier allerdings um den konkreten Klang. Bei Vivaldi und Co. ist entscheidend, dass sich die Zuhörer im Kopf ein Bild von einer Szene machen können, die klanglich dargestellt wird (ein Hund bellt, ein Schäfer schläft unter einem Baum etc.) wohingegen bei Gander von Bedeutung ist, was rein physisch klingt, welche Töne, Rhythmen, Lautstärken die Züge, Maschinen und

Menschen produzieren. Es geht nicht darum, sich eine Szene am Bahnhof vorstellen zu können vielmehr kommt es darauf an, mit den Ohren Ganders seine Alltagsumgebung zu hören.

C o l l a g e

In seinem Stück „splitting 5" hat Michael Maierhof ebenfalls Klänge aus dem Alltag eingearbeitet, allerdings nicht instrumentiert, sondern als Aufnahmen über Lautsprecher zugespielt. Noch stärker als bei Gander geht es hier um die Klanglichkeit, die Konnotation und die Ausschnitthaftigkeit der Zuspielungen. Zu hören sind neben einer Viola, auf der Untertöne erzeugt werden, kurze Ausschnitte von HipHop und Soulstücken sowie Lärm von Flugzeugen. Die Flugzeuge sind auf einem Monitor oder auf einer Leinwand als kurze Videoschnipsel parallel zum Lärm zu sehen. Die 3 Klangschichten wechseln sich ab, wobei die Zuspielungen immer nur sehr kurz in den Raum schneiden um die Zuhörer für einen kurzen Moment aus dem Lauschen der Violaklänge herauszureißen. Immer wieder werden alle Klangschichten von längeren Pausen unterbrochen, in denen nichts zu hören ist außer dem Raum, in dem die Zuhörer sitzen und in denen die zuvor gehörten Klänge in der Erinnerung nachklingen.
Die Zuspielung wirkt hier wie ein Kontrastmittel zum Violaspiel und zur Konzertsituation. Die verschiedenen Räume prallen aufeinander, machen gegenseitig auf den jeweils anderen Aufmerksam und schärfen das Bewusstsein für die Präsenz des Ortes, an dem man sich selbst gerade befindet, der Zuhörer um einen herum, den eigenen Hunger etc. kurz: einer absoluten Diesseitigkeit. Die Auswahl der Zuspielungen bestärkt dieses Gefühl dadurch, dass die Klänge kontingent sind: Jeder Ausschnitt könnte auch ein anderer sein, die Auswahl der Klänge könnte eine andere sein, ohne dass deren Klanglichkeit verloren ginge. Die Schnitte selbst zeigen die Ausschnitthaftigkeit der Klänge, die wie ein Kontinuum behandelt werden. Kurze Ausschnitte aus einer klanglichen Umwelt, die weder für sich stehen noch als Zitate auf etwas anderes verweisen, dass dem gerade klingenden einen tieferen Sinn geben könnte. Hinzu kommt, dass die Klänge nicht hierarchisch geordnet sind: Musik und Flugzeuglärm werden vollkommen gleichberechtigt behandelt: Sie sind beide Teil des Alltags geworden.

U m w e l t

Ich glaube, auch der Begriff der Gesellschaft ist hier verschwunden, wie er z.B. in Nonos „La fabbrica illuminata" (noch) existiert. In diesem wird Lärm von Maschinen in die Komposition mit einbezogen, jedoch nicht wie bei Maierhof als Positionierung im Jetzt, sondern als klares Bekenntnis gegen die Arbeitsbedingungen in kapitalistischen Fabriken; der Lärm ist Ausdruck der Unterdrückung.
Der (nüchterne) Begriff des Alltags hat den (pathetischen) der Gesellschaft abgelöst, ebenso wie der Dualismus Natur/ Kultur sich in Nichts auflöst: Vogelgezwitscher, Strassenlärm, Musik, Menschenmenge sind alle Teil des Alltags. Wenn in „gare.fete" von Bernhard Gander Baulärm zu hören ist oder Flugzeuglärm gemischt mit Musikausschnitten in splitting 5, hat dies zunächst keinen gesellschaftlichen Impetus, sondern einen klanglichen. Diese Stücke arbeiten mit an der Auflösung der Begriffspaare „Kunst und Leben" als auch „Künstler und Gesellschaft", an der nach wie vor hartnäckig festgehalten wird, wie sich an der Praxis zeigt, Künstlern Aufenthaltsstipendien an Orten fern ihres

sozialen Umfeldes zu gewähren, anstatt ihnen das Geld zu geben und ihnen die Entscheidung, wo sie leben und wirken wollen, selbst zu überlassen. Der Künstler abseits der Gesellschaft, frei von Einflüssen der aus sich selbst heraus schöpft, anstatt sich in intensiver Auseinandersetzung mit Alltäglichem zu befassen, mag für viele beruhigend wirken. Ganders Bekenntnis aber, mitten in Wien zu leben und dasselbe zu hören, wie die Zigtausend anderen um ihn herum und Maierhofs Verwendung von Popmusik zeigen nicht nur, dass sie nicht auf einem anderen Planeten leben wollen, sondern ihre Kunst Möglichkeiten einer Betrachtung dieser Welt liefert.
Die Auflösung der Begriffspaare kann als aufklärerisch und ideologiekritisch verstanden werden. Um sich wichtigen Fragen zu stellen, ist es entscheidend, wichtige Fragen formulieren zu können. Für eine Umweltpolitik ist es entscheidend, Umwelt präzise fassen zu können und sie nicht schlicht konträr zu etwas kulturellem anzusehen, in dem der Mensch sich nur störend auswirkt.

S e l b s t

In meinen eigenen Arbeiten habe ich häufiger Zuspielungen aus dem Alltag verwendet. Die Unterschiedlichen Verwendungen beziehen sich dabei auf verschiedene Kategorien des Begriffs Raum. In dem Klavierstück „Die Anderen – Jetzt Neu!" dringt an einer Stelle aus einem Nebenraum per Lautsprecher seichte Hintergrundmusik in den Konzertsaal und mischt sich mit den Klavierklängen. Die Zuspielung ist zu Beginn so leise, dass erst nach und nach klar wird, dass es sich um eine dem Stück zugehörige Zuspielung handelt und nicht etwa um Störgeräusche von außen. In einem anderen Stück - „The Art of Entertainment" - wird der Raum in dem das Konzert stattfindet beim Einlass aufgenommen und diese Aufnahme später im Stück wieder zugespielt. Auch hier erzeugt die Zuspielung eine Differenz, die den Alltag vor oder außerhalb der Konzertsituation aufscheinen lässt. In der Studie für Kontrabassklarinette und elektronische Geräte habe ich neben Zuspielungen von Alltagsklängen auch Alltagsgeräte (Fernseher, Mixer, Fön) als Klangerzeuger auf die Bühne geholt, die – vom Lichtpult aus gesteuert - das Spiel des Klarinettisten kommentieren und unterschiedlichen Räumen gegenüber stellen (Wohnraum, Konzertraum, Strasse).
Es geht um einen Moment des Gewahrwerdens, in dem der Ort und der Moment der Aufführung selbst in den Vordergrund rücken. Ich verstehe diese Stücke als Kommentare zum Alltag. Der Klang des Interpreten, Alltagsgeräusche, Hintergrundmusik und die Situation im Konzertsaal sind dabei Parameter, mit denen ich arbeite. Im besten Fall erzeugen die eingefügten Klangräume eine Aufmerksamkeit ebenso für die Musiker auf der Bühne, für ihre Ausführung, für die Situation des Abends und dessen Verankerung in einen Alltag. Die Stücke verlieren ihren hermetischen Ausdruck, sie werden performativ. Dafür brauchen diese Stücke den stillen Konzertraum. Um Alltagsgeräusche einzubeziehen, müssen sie regulierbar sein, um auf sie aufmerksam zu machen, brauchen sie die Stille, in die sie hereinbrechen können, sonst verlieren sie ihre Funktion. Um einen anderen Blick auf das Verhältnis von Alltagsgeräuschen und Intrumentalbehandlung in meinen Arbeiten zu bekommen, habe ich den Komponisten Roman Pfeifer gebeten, das Stück „Die Illusion zu erzeugen, dass die Zeit dynamisch und bedeutsam vergeht" von mir zu analysieren. Was ich selbst dazu zu sagen habe, lässt sich im Internet unter www.stock11.de bei „Texte" nachlesen.

Hannes Seidl, Juni 2008

V e r b i n d u n g e n / T r e n n u n g e n

Mit Schizophonie benennt Murray Schafer jene Trennung der Klänge von ihrem Ursprung, die er an elektromagnetischer Speicherung und Reproduktion von Klang beobachtet, jene Trennung, die Pierre Schaeffer mit seinem Begriff des reduzierten Hörens zum Ausgangspunkt einer konkreten Musik macht. Soundscape-Komposition und musique concrète stehen sich also an diesem Punkt diametral gegenüber: Während die einen Nachbearbeitung von aufgenommenem Material verwerfen und Montagen nur von Klängen des gleichen Ortes zulassen, setzen die anderen auf Kombination, Verfremdung, Präparation, um von semantischen und assoziativen Implikationen des Materials wegzuhören und nur den akustischen Eigenschaften und ihren Verknüpfungen Gehör zu schenken.

In Hannes Galette Seidls Stück "die Illusion zu erzeugen, dass die Zeit dynamisch und bedeutsam vergeht" für Schlagzeug und Live-Elektronik ist hingegen der Versuch zu beobachten, beide Standpunkte zu vereinen. So werden die Klänge des Schlagzeugs (Crotales, Flexaton, Metallblock, Kette, Pauke, Conga, Holzblock und Cabassa) mit einfachen elektronischen Klängen, in der Hauptsache Sinustöne, und mit Aufnahmen verschiedener Orte kombiniert (Straße, Büro, Bahnhof), auf denen typisches dieser Orte sofort zu hören ist (Autos und Stimmen, Computertastatur und Schritte, Hallraum und Lautsprecherdurchsagen). Über klangliche Gemeinsamkeiten schafft Seidl unterschiedlichste Verknüpfungen zwischen den Materialien, melodisiert sie gleichermaßen, allerdings ohne von ihren Veränderungen durch den entsprechenden Kontext wegzuhören.
Ein regelmäßiger Technobass eines vorbeifahrenden Autos wird im gleichen Tempo (150 bpm) durch elektronische Klänge nachgebaut und gerät dabei ins Stolpern. Dieser Rhythmus, den Seidl nicht exakt, sondern durch den Wechsel verfrühter und verspäteter Anschläge notiert, wird, etwas langsamer (132 bpm), von Schlägen auf den Metallblock aufgegriffen, die – mit den Geräuschen eines Bahnhofs kombiniert – Assoziationen an Bauarbeiten aufkommen lassen. Nach 75 Anschlägen harter Arbeit wird der Rhythmus dann auf eine vierteltönig modulierte Pauke verlagert, als deren Echo wir wenig später eine regelmäßige Version im gleichen Tempo wieder auf dem Band vernehmen können.

Neben diesen melodischen Verknüpfungen wird das Stück geprägt durch ein komplexes Wechselspiel unterschiedlichster räumlicher Konstellationen von ortsbezogenen Klängen, Lautsprecherraum, Aufführungsraum, instrumentaler Aktion und elektronischen Abstraktionen, so zum Beispiel sehr deutlich direkt am Anfang zu beobachten
Der Schlagzeuger betritt die Bühne, lässt eine schwere Kette auf ein Blech fallen und schlägt gleichzeitig eine Folge von 9 Crotales an. Simultan startet auf allen vier Boxen eine Aufnahme, die den Hörer in kürzester Zeit aus dem Raum der Aufführung herausführt – an eine Straße mit Spielplatz (Rauschen der Straße, ein Schlüsselbund, Stimmen, ein Auto fährt vorbei, entfernte Stimmen), danach werden Schritte (ca. 40/120 bpm) hörbar.
Ein vom Schlagzeuger nach 30” fallen gelassener großer Gegenstand skandiert das zweite Stadium dieses Anfangs. Die Umweltklänge werden in eine

Büroatmosphäre übergeblendet, die sich zuerst durch Tippgeräusche bemerkbar macht. Diese Aufnahme wird allerdings stereo abgespielt und bildet so mit einem unverstärkten Paukenwirbel, der erst nach und nach hörbar wird, die zweite Raumkonstellation des Stückes.
Der Paukenwirbel fügt sich ein in eine Klangkulisse, die ihm die Illusion räumlicher Tiefe verleiht und steht so neben Schritten (16/120 bpm), die das Tippen unterbrechen, einer quietschenden Tür, erneutem Tippen (nah mikrophoniert), den Geräuschen eines Tackers, einer Lüftung und wiederum Tippgeräuschen.
Mit dem Dämpfen der Pauke, das 7" später das Abschalten der Büroklänge vorwegnimmt und dem sich eine viersekündige Generalpause anschließt, wird der dritte Raum hörbar, der Raum der Aufführung. In diesen hinein beginnt der Schlagzeuger, einen Metallblock zu reiben. Dieses kreischende Geräusch, dessen Dauer mit der Länge der instrumentalen Aktion zusammenfällt, lässt so den konkreten Konzertraum hörbar werden, in dem sich die Aktionen des Spielers ereignen.
Einhüllung des Zuschauers durch die Aufnahme eines anderen Raumvolumens und seiner spezifischen Klangtextur, perspektivisch verlängerter Bühnenraum, in den sich die instrumentalen Aktionen einfügen oder von dem sie sich abheben, und schließlich Konzentration auf klar lokalisierbare Klangereignisse im „stillen" Konzertraum werden so in Seidls Stück in den ersten Minuten ineinander überführt. Montagen solcher räumlicher Konstellationen finden sich im ganzen Stück:

wenn ein vereinzelter trockener Schlag auf die Cabassa jegliche räumliche Tiefe gestrichener Crotales, der Sinustöne, eines pulsierenden Basses in der hinteren rechten Raumecke und eines sirrenden Kühlschranks auf der linken Seite zerstört;

wenn das Reiben des Metallblocks und das Scharren der Metallkette auf dem Blech als Vorechos von Geräuschen aus einer Küche gehört werden;

wenn am Schluss mit Instrumenten – Crotales (3 mal 9 Anschläge, pp mit Fingernägeln angeschlagen, pppp gestrichen) und Cabassa (behutsam knistern) – sowie leisen elektronischen Impulsen (crackling) eine Klangfläche wie aus der Ferne erzeugt wird, die dann durch ein 13 Viertel dauerndes, lautes Netzbrummen aus der hinteren linken Box gestört wird;

wenn ein ausgedehntes Solo eines gestrichenen Flexatons durch das Einblenden von Geräuschen aus einem Büro dazu einen skurrilen Kommentar abgibt.

Über all dem zieht sich eine Schicht aus gestrichenen und geschlagenen Crotales und deren Fortführung durch Sinustöne. Die Crotales partizipieren hierbei an charakteristischen klanglichen Eigenschaften der Sinustöne. So sind nicht nur die Verstärkung von Schwebungen und Differenztönen und die Möglichkeit der Sinustöne, mit dem Klang der Crotales komplett zu verschmelzen und ihn durch den Raum wandern zu lassen, bemerkenswert, sondern vor allem die Charakterisierung des Sinustons als nicht-ortbarer Dauerton.
So bietet die Schwierigkeit, Sinustöne zu orten einerseits die Möglichkeit, im Klang der Crotales das Wechselspiel zwischen räumlicher Auflösung eines schwebenden Klangs und der klaren Verknüpfung von instrumentaler Geste und klanglicher Entsprechung zu beobachten.
Andererseits wird die Nähe zu technischen Klängen – Brummen, Pfeifen, Fiepen – von Seidl ebenso aufgegriffen wie die Eigenart, dass all diese Klänge sich vor allem durch ihr penetrantes Dauern bemerkbar machen. So lassen sich mehrere

sehr lange gestrichene Crotalestöne (30" - 50") finden sowie ganze Formteile, in denen bestimmte Töne fast die ganze Zeit über klingen.
Diese Schicht von Crotales und Sinustönen traut Seidl zu, die ortsbezogenen Klänge nicht in ein „rhythmisch, harmonisch und emotional vereinfachendes Gerüst" aus Hintergrundmusik einzubetten, sondern Durchlässigkeit zu schaffen für die verschiedenen Ebenen der Komposition.
Indem Seidl durch ungewöhnliche Spieltechniken von den Instrumenten weghört, um nur ihren Klang wahrzunehmen, öffnet er diese Aktionen für Assoziationen und Verknüpfungen zu den Umweltgeräuschen (eine Crotales als Erinnerung einer quietschenden Tür, die geriebene Conga als vorbeifahrendes Auto), um diese gleichzeitig zu musikalisieren. Ebenso gelingt es ihm, durch die Kombination mehrerer ortsbezogener Klänge und Instrumentalklänge das Hören in die Verwirrung zu versetzen, auf die Schafers Begriff verweist, und die es ermöglicht, Metallarbeiten auf einem Bahnhof oder eine seltsame Stimme in einem Büro wahrzunehmen. So werden diese „als öde oder störend empfundenen Klänge" in ein Wechselspiel gebracht, in dem sie sich gegenseitig kommentieren, sich ineinander verwandeln, sich zum Sprechen bringen.

Roman Pfeifer, Juni 2008